

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016

Varia

Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*

Nouveau Monde Éditions, 2015

Michèle Lagny



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5140>

DOI : 10.4000/1895.5140

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 217-219

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michèle Lagny, « Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5140> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5140>

© AFRHC

un plan imaginaire (qui peut faire songer à la *Juliette ou la clef des songes* de Carné) : elle sort du château et se rend à Sully où Charles VII a fait retraite, se confronte à lui, lui faisant reproche d'avoir abandonné le combat et de l'avoir abandonnée, et le roi tient un discours de compromis (« Il le fallait, Jeanne ») et de « collaboration ». Quand le roi la conduit à un miroir on la voit mais le point de vue subjectif perdure jusqu'au moment où on se retrouve dans la cellule, lors la tentative de viol, où elle demande ses habits d'hommes – qui la condamnent – et redevient visible en « troisième personne ».

Enfin, quand elle monte sur le bûcher, elle est assaillie par ses voix qu'elle refuse et qui prêchent la révolte : – Tu es venue non pour rassurer mais apporter la révolte ! Dieu c'est la révolte ! lui souffle Sainte-Catherine. Quand elle proclame finalement que ses « voix étaient bonnes », un ouragan balaie la place, chassant Cauchon, Warwick et la foule.

Ces « bénéfiques » secondaires auxquels *Joan of Arc* permet d'accéder (comme à l'époque même de sa sortie *l'Ecran français* faisait redécouvrir à ses lecteurs celle de Georges Méliès – voir 1895 revue d'histoire du cinéma n° 64, 2011, tandis que peu après on « redécouvrait » une copie de celle de Dreyer qui ressortait alors accompagnée de musiques de Bach) sont-ils les seuls atouts de ce film et de cette réédition ? Rémy Pithon avait jadis consacré une longue étude des *Cahiers de la cinématèque* (n° 42-43, été 1985) à une approche qui lui donnait, au contraire, tout son prix (sans qu'il soit précisé de quelle version il s'agissait) : d'une part l'imagerie « irréaliste » du film était valorisée pour se référer à une iconographie traditionnelle propre à susciter la reconnaissance, d'autre part la place du film dans son temps en faisait un film entièrement inspiré (ou imbibé) par les problèmes européens de la Deuxième Guerre mondiale (résistance, collaboration). Il n'envisageait pas, en revanche, ou à peine, l'éventuelle « instrumentalisation » symétrique par la gauche communiste (*l'Humanité*, Sadoul) et la droite catholique (*le Figaro*, Claude Mauriac) dont fait état Dumont.

Les deux critiques cités brièvement par ce dernier (Sadoul et Mauriac) comparaient chacun les figures du procès à leurs antagonistes respectifs : Sadoul aux interrogatoires de la commission McCarthy et Mauriac aux procès de Moscou. À lire la critique – sévère – de Didier Bussy dans *l'Ecran français* du 24 octobre 1949, mais aussi les quatre ou cinq articles qui précèdent et annoncent le film), cela mériterait sans doute d'être examiné de plus près car cet argumentaire n'est en rien le sien ni celui des autres articles, même si, en 1994, Jean Roy lui donne encore du crédit dans la même *Humanité*. C'est la rivalité de deux cinémas nationaux d'inégales forces économiques qui est évoquée, celle de deux vedettes, celle du noir et blanc et de la couleur (Technicolor), des moyens mis en œuvre.

François Albera

Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, éditeur?, 2015, pages ?

L'originalité du livre que vient de publier un auteur qui s'est illustré très tôt, dès les années 1990, par des recherches sur la relation entre film documentaire et histoire tient au type de sources choisi. Photographe et cinéaste amateur lui-même, il a produit diverses expositions qui témoignent autant de ses talents comme artiste que de son intérêt pour l'histoire. Il s'attache ici aux « soldats à la caméra » amateurs qui, dans une perspective mémorielle, ont remplacé l'appareil photo par la caméra portable pendant la guerre d'Algérie (1954-1962). Ils proposent, grâce à elle, une documentation ancrée à la fois dans les représentations de l'époque (produites par leur « capital culturel », collectif autant que personnel) et dans l'expérience directe d'une guerre qu'il n'est pas toujours facile de comprendre (ce qui suscite évidemment l'évocation de Fabrice à Waterloo). Non que Bertin-Maghit se prenne pour Stendhal, mais plutôt qu'il cherche à nous faire percevoir, grâce à l'analyse de ces images parfois maladroites, ce que ces combattants appréhendaient de leur vie quoti-

dienne, de la guerre et de l'Algérie. Pour ce faire, il ne se contente pas de rechercher les prises de vue du passé ; il suscite aussi, un demi-siècle plus tard, un « effet-mémoire » chez leurs auteurs encore présents, en observant leurs réactions face aux projections.

Les difficultés soulevées par cette approche sont évidentes. D'abord sur la question de la chasse aux sources, pratique classique de la « méthode historienne ». Les archives tardivement déposées dans des collections privées ou dispersées dans différentes institutions (dont les *rushes* conservés à l'ECPAD) sont soumises à une analyse critique des images comme des conditions de leur production et de leur conservation. À cela Bertin-Maghit a ajouté ce qu'il a ressenti comme une nécessité : l'organisation et la préparation d'entretiens, réalisés en 2011-2013, avec un certain nombre de ces « soldats à la caméra » encore accessibles (dont 21 qui sont photographiés durant la rencontre). Il lui a donc fallu un talent de fouineur, mais aussi une grande finesse pour susciter et interpréter les témoignages de ces hommes confrontés à leurs propres images. Non seulement celles du passé, mais aussi celles qu'il prend lui-même lors de ces entretiens, et dont il guette les effets tant sur les témoins que sur sa propre « relation à l'Autre ». Il construit ainsi une méthode qui associe la distanciation de l'historien avec son nécessaire investissement. On sent alors combien l'écriture de l'histoire est affaire d'expériences personnelles : celles des soldats-cinéastes, soumis à des « paramètres » singuliers au moment du tournage, mais aussi engagement du chercheur qui ne se contente pas de produire un récit pré-organisé en fonction d'une thèse à défendre. Enfin, tel un réalisateur de film, il présente un « générique des acteurs » grâce à une série de photographies des 21 cinéastes amateurs qu'il a interrogés entre 2011 et 2013. Manière élégante de leur rendre hommage.

Les quatre parties dont se compose le corps de l'ouvrage présentent ces « soldats à la caméra », en indiquant d'abord les conditions générales dans lesquelles ils ont vécu en tant que soldats de la guerre coloniale, et les motifs de leur choix du

geste cinématographique. Il s'agit moins de savoir ce qu'est « filmer la guerre » que de rendre compte de ce que perçoivent de l'Algérie de jeunes appelés catapultés dans une région qui leur est étrangère, dans une situation plus qu'inconfortable, souvent sous la menace des « fellaghas ».

Aussi la première partie est-elle consacrée à ces « anonymes de la guerre », dont « l'imaginaire » pourrait avoir été nourri par les récits des deux grandes guerres antérieures et de celle d'Indochine. Que cherchent-ils à faire, avec leurs caméras ? Des petits films (en général de 15 minutes maximum), évidemment pour « rapporter des souvenirs », comme tous les cinéastes amateurs. Des sortes de films de famille en somme, plutôt que des témoignages de guerre (quelquefois avec des amorces de scénarios, par exemple pour « *Commando de chasse* »), des « films de touristes » loin de représenter tout ce qu'ils ont vécu. Bien entendu plus ou moins sous contrôle militaire, ce qui pose le problème de la censure. De fait, la pratique du filmage individuel et les conditions de tournage souvent précaires entraînent un « éparpillement de la mémoire », accru dans le montage final par la démultiplication des points de vue exprimés lors des entretiens.

Une deuxième partie intitulée « Les gâtés du régime » construit en trois chapitres des regroupements de films, selon qu'ils concernent les paysages lointains (où se manifeste une « fascination pour le paysage algérien ») ou « le poste » où percent parfois la « vulnérabilité d'une armée humiliée » et surtout « l'isolement du soldat », malgré quelques « moments de convivialité ». Une des conséquences de cet isolement est le malaise engendré par la frustration sexuelle qui fait du jeune appelé un « châté », quand il ne l'est pas de facto par certaines pratiques de l'ennemi. Les castrations *post mortem* sont en effet une des pratiques les plus choquantes à l'époque.

Les deux dernières parties, à travers l'analyse du « Regard vers l'Autre » et celle du « Corps des soldats et l'entour des corps » traitent du rapport concret avec le paysage algérien comme avec « l'indigène » et ses coutumes, mais aussi de la relation

entre le moi du filmeur et ce qu'il perçoit de «l'autre», le filmé. La première construit les diverses fonctions de ces prises de vue, entre carte postale touristique et «regard humaniste» sur les Algériens. Elles vont permettre de rapporter des souvenirs pour la famille, témoigner, certes, mais en même temps servir d'exutoire pour des frustrations inévitables (éloignement, danger, voire ennui) que ressentent les appelés. La seconde, des «images et paroles du départ» de la France vers Alger, à celles des «missions ordinaires de la guerre», montre, à travers leurs activités, comment s'expriment alors leur inquiétude et leurs désarrois. Elle se termine par un jugement sur les effets délétères de ces combats dans ce qu'officiellement on ne nomme pas encore «guerre d'Algérie», mais qu'on dissimule sous des termes rassurants («maintien de l'ordre») qui n'empêchent pas de percevoir «derrière les sourires, la blessure combattante».

On peut sentir la solitude et l'angoisse des jeunes soldats à travers les images qu'ils ont pu filmer, en particulier dans le cadre de leur activité de contrôle (patrouilles, postures de combat, fouilles). Dans tous les cas, l'intérêt du texte de Bertin tient à ce qu'il s'attache à une description précise des scènes enregistrées à l'époque, soit d'individus plus ou moins pris à leur insu, soit de groupes parfois rassemblés artificiellement dans un but de propagande. Les «scènes de la vie quotidienne» sont souvent des petites saynètes qui laissent filtrer les résistances des Algériens, en particulier quand le soldat-cinéaste saisit des marques de retrait (par exemple un paysan qui se recule quand il voit la caméra). Les «portraits» en gros plans eux-mêmes dévoilent souvent (volontairement ou non?) des visages qui refusent leur regard à l'objectif.

Bertin-Maghit s'interroge aussi sur les «images manquantes», notamment celles de la guerre elle-même : des affrontements ou, pire, des atrocités (la torture restant qualifiée «d'interrogatoire sous la contrainte») ! De fait, les images qui restent sont toujours celles «d'après», tournées après les événements, remontées, parfois musicalisées, et donc

pour une part anesthésiées. Ce sont alors les récits provenant des entretiens qui les remplacent. Or les transcriptions de ces derniers, dus à d'anciens soldats ou officiers qui racontent leur voyage puis leur vie en Algérie, particulièrement soignées, donnent parfois l'impression de récits recomposés soit par les interviewés eux-mêmes, soit par la transposition de Bertin-Maghit, plus probablement les deux à la fois ! Si bien qu'on lit ces témoignages, souvent accompagnés de jugements sur la mauvaise organisation des transferts et la détestable qualité du matériel, moins comme des documents bruts que comme une restructuration contrôlée de souvenirs. Pourtant, qu'il s'agisse des images, même autocensurées, ou des témoignages, même recomposés, rien ne peut effacer la trace de traumatismes psychologiques encore sensibles après un demi-siècle. Et dont l'ouvrage fait comprendre le poids, malgré les effets du temps qui les entraîne vers l'oubli.

On s'étonnera sans doute ici du nombre d'expressions «entre guillemets» provenant du texte de Bertin-Maghit. Cela tient à la qualité de l'écriture du livre, où les mots frappent toujours juste, donnant sa séduction à un style qui reste fluide sans être jamais simplement descriptif, en dépit d'une dimension extrêmement concrète. Cela ajoute la qualité de la plume à l'intérêt de la recherche, au sérieux de la documentation et à l'originalité de la démarche. La gourmandise que représentent les images filmées, cataloguées à la fin du livre et présentées dans un DVD, permet non seulement de les voir mais de juger de la valeur de l'analyse qui en est proposée. En lisant ces histoires privées qui font la grande histoire, on croirait souvent «y être», tant l'ouvrage révèle l'investissement personnel de son auteur et entraîne celui de son lecteur. Paradoxe : ce qui a été vécu comme un cauchemar devient non seulement un savoir historique, mais une expérience sensible grâce au plaisir de la lecture.

Michèle Lagny